星次分野与西厢姻缘

闵齐伋刊《会真图》第四图考*

陈 研

图 1 《会真图》第四图

一

在闵齐伋刊刻的《会真图》[1]中，描绘“斋坛闹会”的第四图[2]（图 1）可能是最为“热闹”的一幅，不仅人物数量是整本中最多的，还出现了在其它《西厢记》版画中不曾出现的人物，而浮于空中的佛像和环绕整幅图像的文字边框，则像是给整幅作品附上的一道谜题。

虽然人物众多，但闵齐伋对构图的安排仍是清晰有序。张生、老夫人、莺莺和法本这几个主要人物被安排在画面的右下，通过法本的介绍，张生正在向老夫人作揖。如王实甫《西厢记》剧本中的描述：“外像儿风流，青春年少；内性儿聪明，冠世才学。扭捏著身子儿百般做作，来往向人前卖弄俊俏。”[3]老夫人也向张生回礼，崔莺莺带着微笑躲在母亲身后，只露出半个身子，红娘牵着欢郎跟随在后。法本站在张生身后，作为普救寺的住持，在这场法事活动中他换上了正式的袈裟与僧帽，默默地站在后面。画面的左下是五名正在奏乐的僧人，以法聪为首，其余四人根据

* 本文为以下项目阶段性成果：教育部人文社会科学青年项目：“晚明江南地区版画中的古典母题研究”，项目编号：15YJC760011；上海市教育委员会与上海市教育发展基金会 2015 年度“晨光计划”：“晚明江南地区版画中的天文母题研究”，编号：15CG68；上海师范大学校一般文科科研项目：“明代艺术中的天文观”，项目编号：A-0230-15-001015。

关于《会真图》的介绍请参见范景中撰，〈套印本和闵刻本及其《会真图》〉，见董捷著，《明清刊＜西厢记＞版画考析》〈序言〉，河北美术出版社，2006 年，第 4 页。

2 剧情叙述老夫人请普救寺长老法本带领众僧给过世不久的老相国做一场法事。张生闻讯后，以追悼自己过世多年的父母为由，请求法本让他与崔莺莺一家同做法事。道场上，张生点烛添香，频献殷勤，众僧也为莺莺的美貌侧目。戏剧中的整个场面钟鼓齐鸣，人物众多。

3 王实甫著、张燕瑾校注，《西厢记》，人民文学出版社，2013 年，第 56 页。

图 2 武林起凤馆刻《元本出相北西厢记》

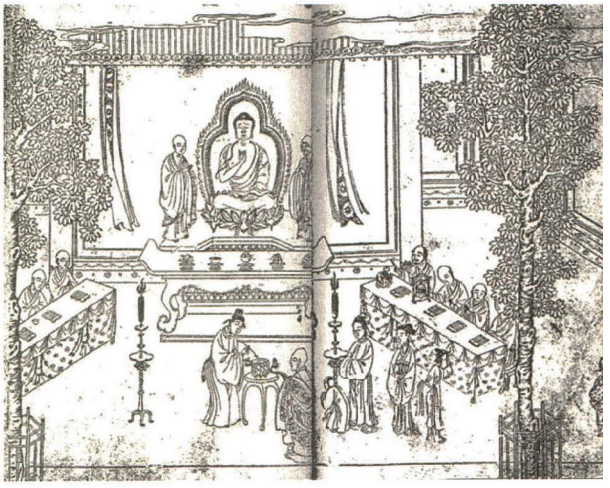

图 3 香雪居刊本《新校注古本西厢记》

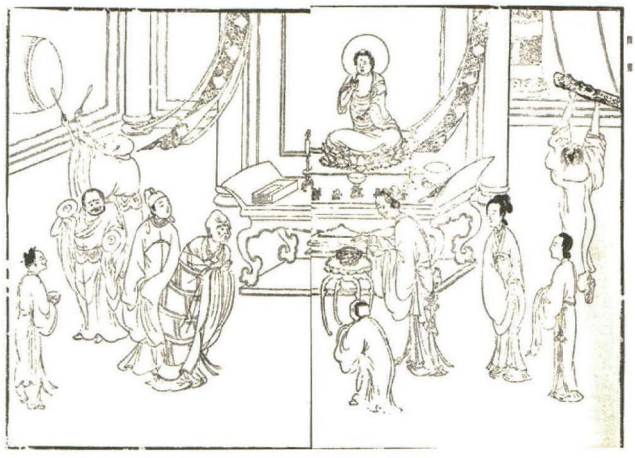

图 4 何璧刊《北西厢记》

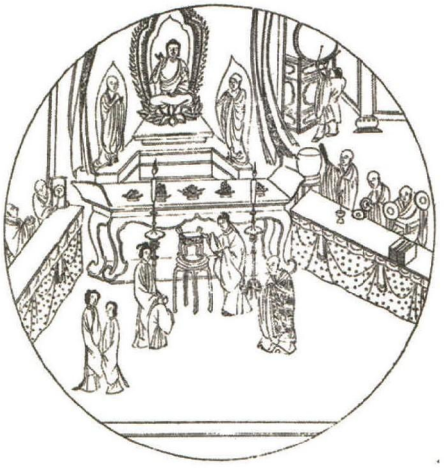

图 5 李告辰本《徐文长先生批评北西厢记》

董解元《西厢记》中的记载：“众僧云集，尽临坛上：有法悟、法空、慧明、慧朗。”[4]除了后排打鼓和敲钟的两名僧人，前排的三个僧人目光都聚集在貌美的崔莺莺身上。正如剧本中的描述：“大师年纪老，法座上也凝眺；举名的班首真呆傍，觑著法聪头做金磬敲。”[5]

与明代其它版本的《西厢记》版画相比，此图中的人物姿态有许多特殊之处。在一般的版画中，老夫人或者张生都在作拈香状，如起凤馆刊本《元本出相北西厢记》（1610）（图 2），香雪居刊本《新校注古本西厢记》（1614）（图 3），何璧刊《北西厢记》（1616）（图 4），李告辰本《徐文长先生批评北西厢记》（1631）（图 5），富春堂本《出像南西厢记》（1573–1620）（图 6）。拈香[6]是与持香拜类似的祭奠仪式中的仪轨，在《西厢记》的戏文中明确的提到了张生、老夫人和莺莺先后拈香的情节。[7]因此

4 同注 3，第 286 页。

5 同注 3，第 56 页。

6 一般在家祭时均为亲属，所以要拿香拜往生者，但公祭时因为来的人士可能只是朋友或邻居同学并无亲属关系，往生者不能承受用香拜，所以以拈香方式进行。拈香时，以右手之大拇指、食指、中指拈起一小撮香粉，提至眉中，向逝者行注目礼，再将香粉放回置香器皿（捻香之次数有一次或三次者，依当地习俗或司仪之指示而定）。

7 老夫人云：“长老请拈香，小姐，咱走一遭。”同注 3，第 56 页。

图 6 富春堂本《出像南西厢记》

图 7 《会真图》第四图局部，崔张二人之父

可以说张生和老夫人的拈香动作就如同老和尚法本穿戴袈裟，小和尚们敲锣打鼓一样，是为了提示读者此处的剧情，是一种标志性的动作。但闵齐伋却另辟蹊径，选择表现张生拜见老夫人的瞬间。这样的选择并非漫无目的的别出心裁，这幅图中的其它部分可以说明这其实是闵齐伋对第四图整体构思设计中的一部分。

在张生和老夫人之间，整个空间靠后排的位置，闵齐伋安排了一尊高底座的三足香炉，自香炉中飘起两缕青烟，浮至半空。青烟的尽头，在画面的正上方有两位戴着展脚幞头乌纱帽，身穿刺绣官服，腰佩束带的老者，乘着云烟正在拱手朝右方作拜（图7）。他们官员模样的衣着打扮说明这两位可能分别是位居相国的崔莺莺的父亲，以及位居礼部尚书的张生的父亲。顺着他们所拜的方向，是一尊坐于莲花宝座之上的佛，由一支莲茎轻轻托起，蜿蜒的莲茎自画面右侧而生，由细变粗，与香炉中升起的青烟相呼应。

新添加的崔相国、张尚书和佛祖是闵齐伋的一个创造，并不见于其它《西厢记》版画插图之中，但仍可以在张生在拈香许愿时的一段唱词中找到出处：

惟愿存在的人间寿高，亡化的天上逍遥。为曾祖父先灵，礼佛法僧三宝。焚名香暗中祷告：则愿得红娘休劣，夫人休焦，犬儿休恶。佛啰，早成就了幽期密约。[8]

8 同注3，第56页。

虽然在此折戏中并没有写到崔张的父亲，不过在之前的戏文中已有交待。另一方面，从祭奠仪式的角度来说，他们是法事的缘起，见到他们自香炉中升起，观者也就自然能明白这是一场祭奠往生人的法事，这样也就与“拈香”一样起到了指示剧情的作用。

而佛的形象则是源自张生唱词中的“佛啰，早成就了幽期密约。”在戏文中张生不知与莺莺的缘分将如何发展，只得向佛祷告，希冀佛祖神灵能保佑他少受阻挠，与心上人早日共结连理，因此，在别本《西厢记》中都是将佛像置于殿堂当中。但在《会真图》中，闵齐伋并没有选择写实的手法，将佛像安排在供案之上，而是用虚幻的形式，展现盘坐于莲花座上的佛的本尊。这样的安排是为了配合同样乘着青烟的崔张二人的父亲，两位父亲一起参拜佛祖似乎是在祈求佛祖能成全自己儿女的一段人间佳事，又像在感激佛祖在冥冥中的眷顾。

将佛的形象幻化，与天上的往生者联系在一起，这样的安排不仅是对《西厢记》文本的新鲜解读，在画面构图上也堪称创举。图中的内容其实包含三组人物，一组是站在地上的现实中的人物，由老夫人、崔莺莺、张生与法本构成；与之对应的是浮在天上的一组虚幻的人物，由崔莺莺的父亲崔相国，张生的父亲张尚书，和神灵佛祖构成；还有一组则是在左侧用来衬托主要人物，烘托气氛的正在演奏法乐的小和尚们。地上和天上的两组人物构成了这幅画的主体，云烟上两位父亲正在拱手作拜的动作与地上张生和老夫人互拜的动作也形成了呼应。

总体而言，闵齐伋在第四图中对剧本中的主要元素都有所交代，但在细节上，他并没有像之前所例举的一般《西厢记》插图那样追求场景的写实再现，甚至还刻意地把现实之物都略去，如墙壁、柱式、地板等这些反映室内建筑空间的要素都被消除，三组人物处在一片完全空白的背景当中。这样的做法颇为少见，在叙事型的图像当中，通过建筑构建空间关系，以中心位置（如佛像或香案附近）和较边缘位置（以柱子隔开，或长桌分割）来安排主次人物是版画设计者们惯常的手法，而闵齐伋在此处却略去建筑空间，消除空间的纵深感。这应该不是因为他不能为之（如果参考第十一图“乘夜逾墙”就会发现他表现复杂空间的能力多么惊人），而是为了配合整幅画面的构成风格。

二

前文所描述这些人物和场景都被限定在一个正圆形的范围以内，圆形边框中的内容用墨线勾成，边框以外则是彩色的云烟。这些云烟既在视觉上给观者留下深刻的印象，也是整套《会真图》高超的彩色套印技术的体现之一。作为装饰的云烟在整套《会真图》中还远算不上最精妙的，但如果仔细欣赏，这黄、蓝、绿三种颜色，经过渐变和交融的处理，确实合理地弥补了框内黑线白描的单调，补充了圆形画面以外的空间。同时这些云烟也不是信手添来的装饰，它们在戏剧文本中也有对应的出处。在此折一开场，张生登台便唱：“梵王宫殿月轮高，

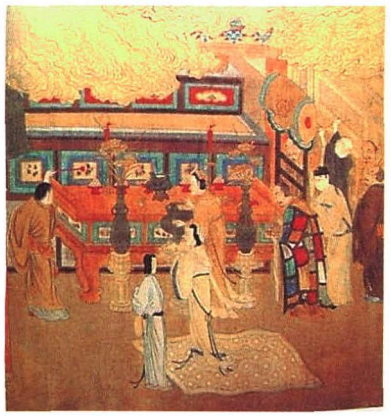

图 8 （传）明代仇英工笔重彩《西厢记》组画

图 9 《十竹斋笺谱》“卿云”

碧琉璃瑞烟笼罩。香烟云盖结，讽咒海波潮。幡影飘飘，诸檀越尽来到。”文中所谓“碧琉璃瑞烟笼罩”与“香烟云盖结”在其它插图版画中少见描绘，但在一些《西厢记》的绘本中仍可看到画家对“云烟”的特别表现（图 8）。[9] 而这样华丽的云烟也与框内张生与崔莺莺的两位父亲所乘之青烟一起赋予整幅画面飘渺浪漫的色彩。同时，彩色的云烟在普遍意义上也是祥瑞的象征，可称为“卿云”或“庆云”，如《十竹斋笺谱》中便专有“卿云”一张（图 9）。

可能正是因为整体画面氛围的需要，闵齐伋在第四图中选择将大部分空间留白，只留下几组主要的人物，以清晰简练的平面构图取代丰富复杂的纵深空间。如果在第四图的圆框内填满像起凤馆本《西厢记》那样密集华丽的地砖和幡旗，且不论框外的彩色云烟会与华丽的图案装饰在视觉上难分主次，更重要的是在框内浮于天上的两位父亲和佛祖都将难以表现，天上地下两组人物之间的关系也会被建筑装饰喧宾夺主，而闵齐伋对于此图最重要的构思也就难以体现。

闵齐伋在《会真图》第四图中最重要的构思藏在彩色云烟与剧情内容之间的圆形边框之中。此边框内填充文字，共分十二组，每组内包含星次、地支、分野三种信息。如下表：

星 次	地 支	分 野
星纪之次	丑	吴越扬州
玄枵之次	子	齐分青州
娵訾之次	亥	卫分并州
降娄之次	戌	鲁分徐州
大梁之次	酉	赵分冀州
实沈之次	申	晋分益州
鹑首之次	未	秦分雍州
鹑火之次	午	周分三河
鹑尾之次	巳	楚分荆州
寿星之次	辰	郑分兖州
大火之次	卯	宋分豫州
析木之次	寅	燕分幽州

以“玄枵之次，子，齐分青州”为例（图 10）。其中“子”为十二地支之一，地支来源于“岁星”木星大约十二年的公转周期，也称为十二辰，经扩展也可用于月、日、时等时间周期。“玄枵”为十二星次之一，[10] 星次是对黄道经度的十二等分，可以与二十八星宿相互转化，对天空中的星区进行划分，也可以和二十四节气相联系。“齐分青州”是分野，包含两个信息，“齐”是古代国家的名称，而“青州”是古代地域划分出的州名。

9 册页《目成》，《西厢记》组画之一，绢本工笔重彩画，明代（传）仇英（1494-1552），纵 37 厘米，横 33 厘米，美国加州大学伯克利分校东亚图书馆藏。Sarah Handler, *Austere Luminosity of Chinese Classical Furniture*, University of California Press, 2001, p. 229。

10 关于星次的命名有多种解释，请参见陈久金撰，〈中国十二星次、二十八宿星名含义的系统解释〉，载《自然科学史研究》，2012 年第 4 期，第 381-395 页。

图 10 《会真图》第四图 边框局部

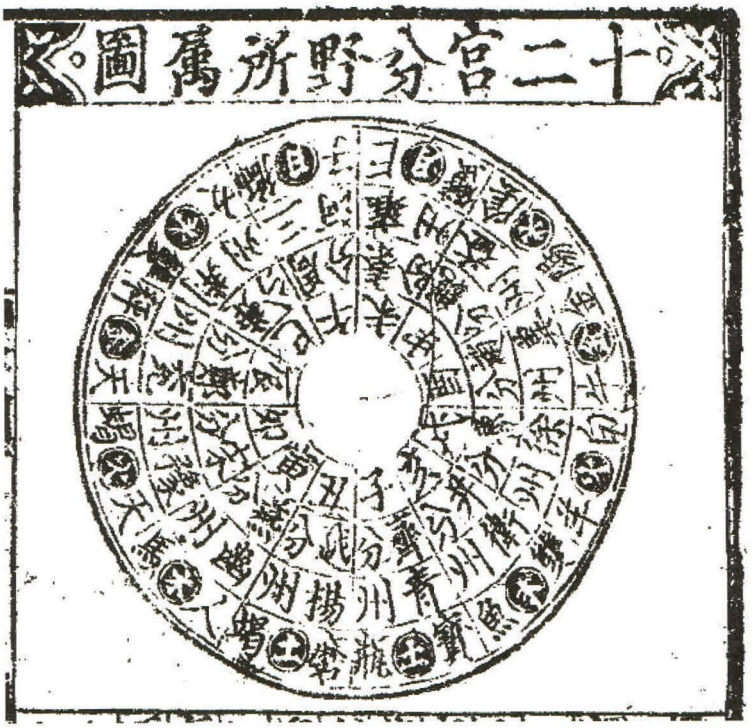

图 11 《事林广记》建安椿庄书院刻本

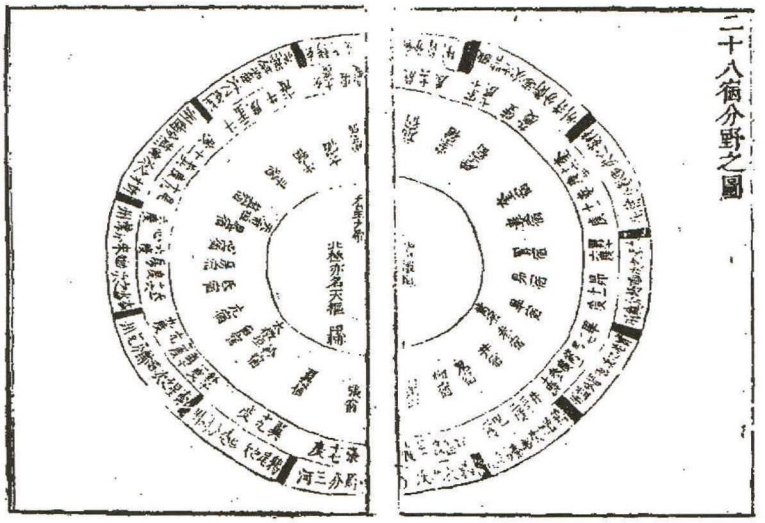

图 12 《三才图会》卷三天文篇第四十七页“二十八

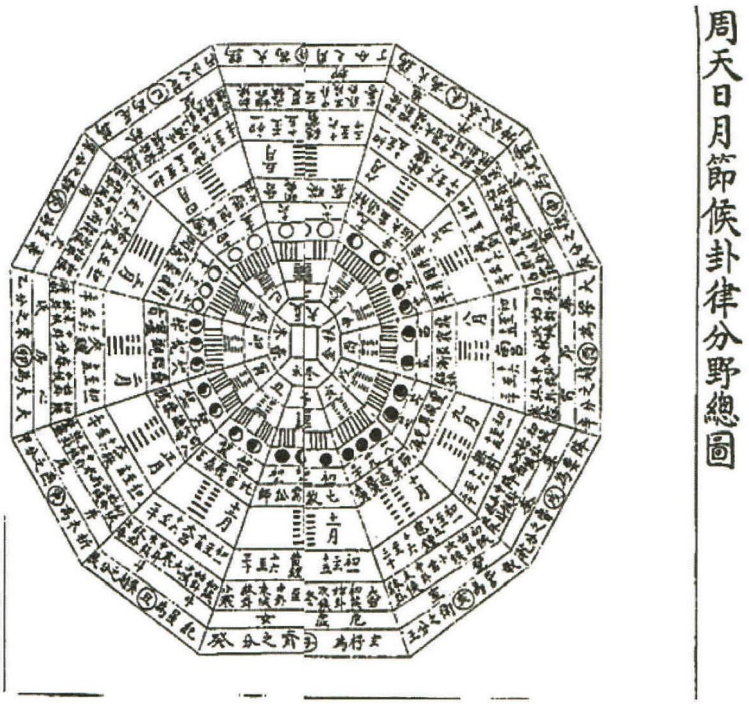

图 13 章潢《图书编》，《钦定四库全书》卷二十二

如此形式的边框在绘画或版画中并不常见，在有关天文的类书中才会出现，如宋代的《事林广记》中的“十二宫分野所属图”与“十二次日月交会图”（图 11），以及明代的《三才图会》卷三天文篇中“二十八宿分野之图”（图 12）或章潢的《图书编》中“周天日月节候卦律分野总图”（图 13）。

有的学者认为这样一圈的星次分野在指示六壬式盘[11]或者罗盘[12]（还有解释为铜镜之说[13]），但实际上将此圈边框解释为象征六壬式盘是需要推敲的，因为从形制来说，六壬式盘上没有星次分野的划分，而星次分野也并不是罗盘中重要的组成部分，只是有时会出现，所以不能完全看作是在指示罗盘或此类测算风水工具。[14]由于从内容到形式几乎与这两幅“分野图”完全一致，闵齐伋在设计时很有可能是参照了此类天文学的类书中的图式。他之所以没有选择常见的图案型装饰边框，而是使用这样的文字排列作为边框，必然是因为“分野”这一概念对于此图有着重要的意义。

“星次”与“分野”是一对共生的概念，也可统称为“分野”“星野”或“星土”，概括地说源自上古时期人们对天象的观测，指天象星宿与地上疆土和州国的对应。较早的解释可见《周礼·春官》中：

保章氏，中士二人，下士四人，府二人，史四人，徒八人。保，守也。世守天文之变。[疏]“保章氏”释曰：在此者，案其职云：“掌天星，以志星辰日月之变动，以观天下之迁。”[15]

11 [日]小林宏光撰，〈明代版画の精华：ケルン市立东亚美术馆所藏崇祯十三年(1640)刊闵齐伋本西厢记版画について〉，中译见施帼玮译，〈明代版画的精华——关于科隆市立东亚艺术博物馆所藏崇祯十三年（1640）刊闵齐伋西厢记版画〉，载《美苑》，2010 年第 05 期。

12 见 E. Dittrich, *His-hsiang chi, Chinesische Farbholzschnitte von Min Ch'i-chi 1640*, Museen Der Stadt Köln, 1977.

13 参见丁馨撰，《闵氏〈西厢记〉插图研究》，南京艺术学院 2014 年硕士论文。

14 而将其解释为象征罗盘还需要更进一步的证明，笔者尚未发现更强有力的证据可以证明罗盘与此幅图的紧密联系。

15 [汉]郑玄注、[唐]贾公彦疏、赵伯雄整理，《周礼注疏》，见李学勤主编，《十三经注疏·周礼注疏》（上，下），北京大学出版社，1999 年，卷第十七，〈春官宗伯第三〉，第 447 页。

虽然此段文字并没有具体描述“九州”中的封域是怎样“分星”，但至少说明了古代天官“保章氏”可以构建星辰与封域的对应关系，并以星象变化占卜地上所封领土的吉凶，这可以说是分野占验的开端。

另一方面，分野除了占卜的作用以外，也能体现中国古代帝王或先贤对整体版图的认识，如“扬州”“青州”“并州”等这样的州名是在地理上对领土的划分命名，含有古人对天文与地理知识统一的、体系性的认识。可参见《史记·天官书》中的记载：

自生民以来，世主曷尝不历日月星辰？及至五家、三代，绍而明之，内冠带，外夷狄，分中国为十有二州，仰则观象于天，俯则法类于地。天则有日月，地则有阴阳。天有五星，地有五行。天则有列宿，地则有州域。三光者，阴阳之精，气本在地，而圣人统理之。

在《史记·天官书》中还叙述了二十八宿与州名的对应，[16] 与之类似，在《淮南子·天文训》中则是将二十八宿与古国名对应。[17] 而二十八宿与十二星次之间可以转换对应，因此在《汉书·地理志》中，便将十二次和二十八宿两种星象分区法与古国名结合在一起，[18] 如关于秦地的星次分野：

秦地于天官，东井、舆鬼之分野也。……自井十度至柳三度，谓之鹑首之次，秦之分也。

《史记·天官书》《淮南子·天文训》《汉书·地理志》所记载的分野，都形成于汉代，既有对先秦分野思想的继承，也有汉代对分野思想的发展和完善。如果说“分野”中的州名和国名还算可以识别，那么“星次”的命名则是这个体系中最神秘的部分，有的学说认为十二星次是基于天文的划分，并结合二十八宿命名，而有的则认为是基于地上的十二州与十二国命名。在唐代天文学家李淳风的重要著作《乙巳占》中不仅系统地论述了恒星分野中恒星之名与地名的对应关系，还汇编了前人论述星宿命名的多家不同观点，并提出了一些富有创见的理解，例如其解释玄枵星次对应于齐时说：

玄枵，黄帝之适子也；颛顼，黄帝之孙，倡仆之子也。《尔雅》曰：“玄枵，虚也，颛顼之墟。”

他认为玄枵星次的含义就是为了纪念黄帝适子玄嚣的，而玄枵星次对应的虚宿，虚作为顼的借词，是为了纪念黄帝之孙颛顼。[19]

16 《史记·天官书》：“角、亢、氐，兖州；房、心，豫州；尾、箕，幽州；斗，江、湖；牵牛、婺女，杨州；虚、危，青州；营室至东壁，并州；奎、娄、胃，徐州；昴、毕，冀州；觜觿、参，益州；东井、舆鬼，雍州；柳、七星、张，三河；翼、轸，荆州。”[汉]司马迁撰，《史记》，中华书局，1959年。

17 《淮南子·天文训》：“角、亢，郑；房、心，宋；尾、箕，燕；斗、牵牛，越；须女，吴；虚、危，齐；营室、东壁，卫；奎、娄，鲁；胃、昴、毕，魏；觜觿、参，赵；东井、舆鬼，秦；柳、七星、张，周；翼、轸，楚。”《淮南子》，中华书局，2012年，第60页。

18 参见刘俊男撰，〈上古星宿与地域对应之科学性考释〉，载《农业考古》，2008年第1期，第234页。

19 参见陈久金撰，〈中国十二星次、二十八宿星名含义的系统解释〉，载《自然科学史研究》，2012年第4期，第381-395页。

天文因为支撑着历法，所以历朝历代都保持着对“星次分野”学说总体的认识，如明代周祁的《名义考》中对分野的方法的概括说明：

古者分国，皆有分星，以观妖祥。或系之北斗，如魁主雍；或系二十八宿，如星纪主吴越；或系之五星，如岁星主齐吴之类。有土南而星北，土东而星西，反相属者，何耶？先儒以为受封之日，岁星所在之辰，其国属焉。吴越同次者，以同日受封也。

从中可以知道，除了二十八宿和十二次这两种，还有按北斗七星、五大行星、九野、[20]天干十域、散星等分野方法。

总而言之，“分野”属于一种古代的天文学知识，其中所涉及的州名和国名都是上古时期的区域概念，是古代星象庞杂系统中的一支，如果要深入考证其中各种概念名称的形成是极其困难的，但从中可以窥见“分野”概念的核心是试图打通天与地两界之间的隔阂，基于自然星相与历史地理创造出跨越维度的联系，而在这种联系中，天空中的星相具有更高级的属性，可以预测地上的吉凶。

无论如何，星次或星宿分野的对应形成了一种传统的见解，是古代文人应该掌握的一门知识，顾炎武所谓：“三代以上，人人皆知天文”[21]虽略有夸张，但足见天文学曾经的普及。因此天文知识也常常流露于古代文人的文学作品中，例如在诗文中谈到某个地区时，会从天上的星宿与地上的情况两方面介绍。如唐代王勃《滕王阁序》中：“星分翼轸，地接衡庐。”即指滕王阁位于的南昌对天上而言分开了翼轸两个星宿的空域，对于地面来说连接了衡山和庐山——既占星宿之天时，又得山水之地利。[22]而有时诗人也会借星象属性表达情感，如杜甫的《赠卫八处士》首句：“人生不相见，动如参与商。”[23]而如果把星辰的概念抽象化，以更宏观的角度看待，则可以用于形容艺术与自然的普遍性联系。[24]

三

由于这种在文学和艺术中的传统，及至明末，星相的体系与名称越来越成为人们崇拜与纪念的对象，丰富的天文知识与相关典故在版画中得以保存。此处若将其略作分类，则第一类是展现客观星相，包括复杂的星区图，如《方氏墨谱》和《程氏墨苑》中的“太微垣”“天市垣”“紫微垣”等（图14，15），它们分别是划分星区的三垣；或独立的星组和星体，如《十竹斋笺谱》与《程氏墨苑》中的“景星”[25]（图16，17），意为明亮且带有祥瑞意义的星体。

20 参见[战国]吕不韦撰、陈奇猷校注，《吕氏春秋新校释》，〈吕氏春秋·有始览〉，上海古籍出版社，2009年，第55页。

21 [清]顾炎武著、黄汝成集释，《日知录集释》，卷三十，上海古籍出版社，2006年，第1673页。

22 “翼”“轸”，是二十八星宿中的两宿，于分野为楚国，荆州之地。“星分翼轸”是说滕王阁所处的南昌大概位于“翼”宿和“轸”宿的结合处，是它把“翼”“轸”两个星宿所属的空域分开。以此类推，后半句是指衡山和庐山与南昌的距离相等。

23 [清]彭定求等编纂，《全唐诗》，第216卷，中华书局，1999年，第2257页。“参”“商”是各在西东的两星，此出彼没，永不相见，在此处即比喻两位朋友的天涯海角隔绝。

24 如[唐]李阳冰在《上李大夫论古篆书》中则言：“缅想圣达立卦造书之意，乃复仰观俯察六合之际焉。于天地山川，得方圆流峙之形，于日月星辰，得经纬昭回之度……”。

25 《晋书·天文志中·瑞星》“景星，如半月，生于晦朔，助月为明。或曰，星大而中空。或曰，有三星，在赤方气，与青方气相连，黄星在赤方气中，亦名德星。”[唐]房玄龄等撰，《晋书》，中华书局，2008年，第384页。

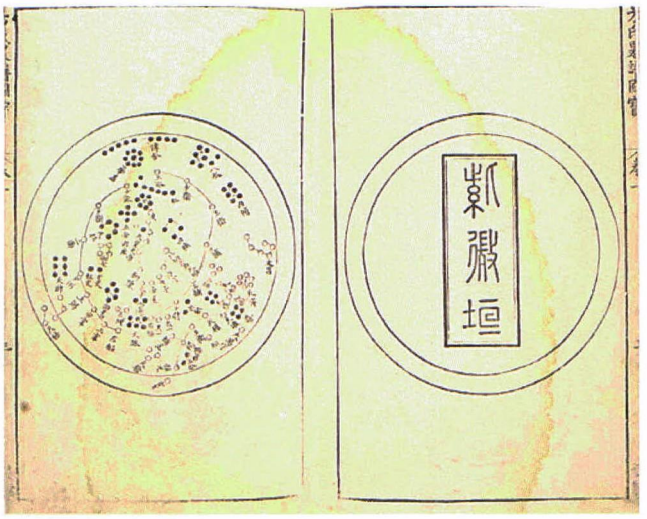

图 14 方于鲁《方氏墨谱》“紫微垣”

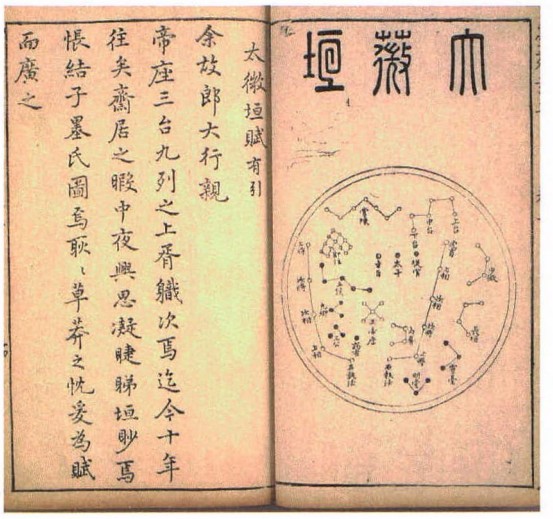

图 15 程大约《程氏墨苑》“太薇垣”

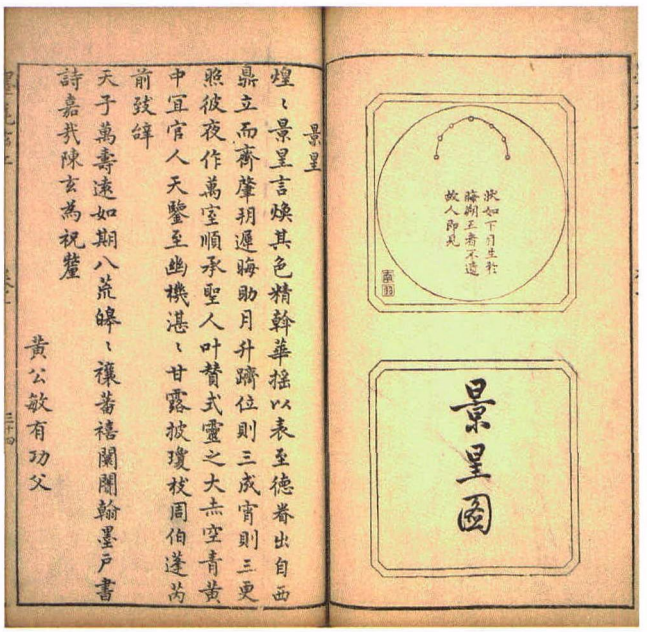

图 16 《程氏墨苑》“景星图”

图 17 《十竹斋笺谱》“景星”

第二类是根据星辰题材的文学作品创作的图像，如《方氏墨谱》中有一图上为北斗七星，下为海面，配诗曰：“百川赴巨海，众星环北辰。”（图 18）此诗出自谢灵运的《拟魏太子“邺中集”诗》，[26] 以“百川”“众星”比喻四面八方的有识之士，“巨海”“北辰”比喻曹氏父子，描写的是曹氏父子广纳文人学士的盛况，到后世引申为人才纷至沓来的美好意景。《十竹斋笺谱》中也选用了此母题，虽没有附文字说明，但在图式上与《方氏墨谱》几乎一致，只是变为双色套印（图 19）。

26 谢灵运的《拟魏太子“邺中集”诗》：“百川赴巨海，众星环北辰。照灼烂霄汉，遥裔起长津。”

图 18 《方氏墨谱》

图 19 《十竹斋笺谱》

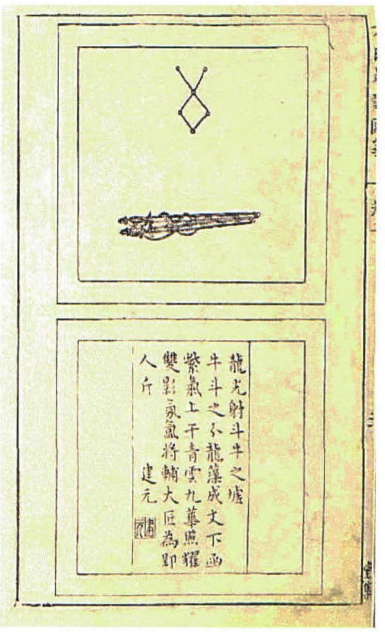

图 20 《方氏墨谱》“台鼎”“龙光射斗牛之墟”

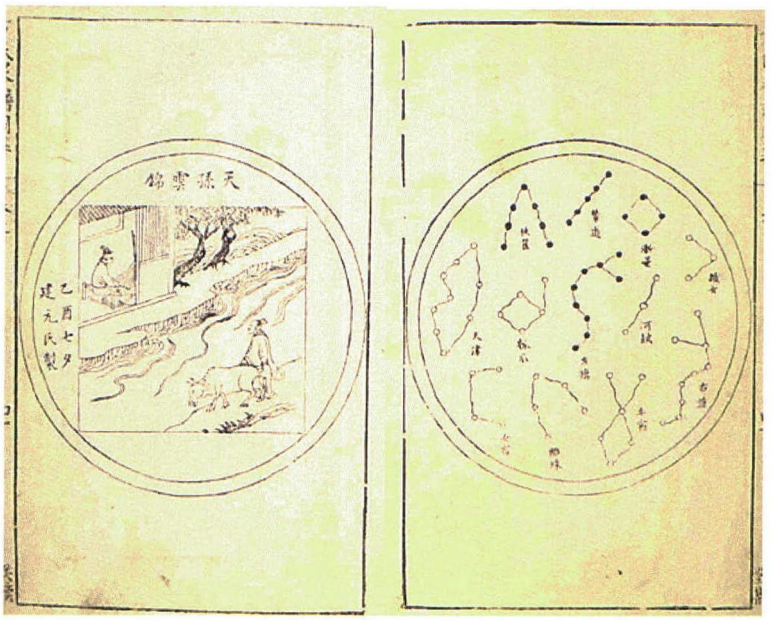

图 21 《方氏墨谱》“天孙云锦”

第三类是将与星辰相关的典故制为图像。如《方氏墨谱》中的“台鼎”[27]和“龙光射斗牛之墟”（图 20），以及描绘牛郎织女星座的“天孙云锦”（图 21）。在这之中，牛郎织女可能是最为家喻户晓的故事，而“龙光射斗牛之墟”出自《滕王阁序》，[28]所指的故事是源自《晋书·张华传》，叙述在晋初，牛、斗二星之间常有紫气照射，据说是宝剑之精，上彻于天。张华命人寻找，

27 古称三公为台鼎，如星之有三台，鼎之有三足。如汉代蔡邕《太尉汝南李公碑》：“天垂三台，地建五岳，降生我哲，应鼎之足。”

28 王勃《滕王阁序》：“物华天宝，龙光射牛斗之墟；人杰地灵，徐孺下陈蕃之榻。”

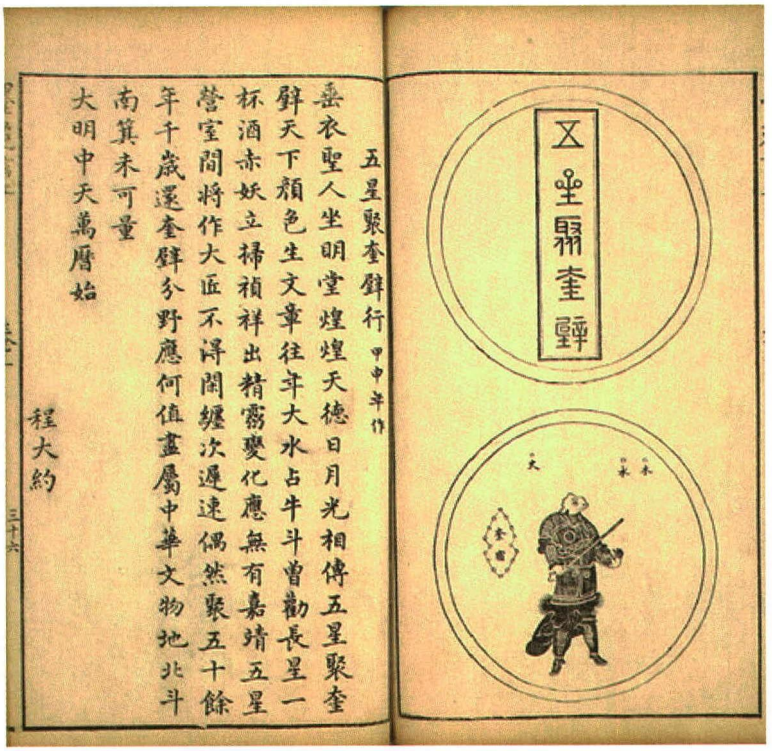

图 22 《程氏墨苑》“五星聚奎壁”

果然在丰城牢狱的地下，掘出龙泉、太阿二剑，后这对宝剑入水化为双龙。剑出土后，牛、斗二星之间常有的紫气便消失。在《方氏墨谱》中的这幅版画，并没有交代整个故事，只是画出天上的星辰和地上的宝剑，并附以简单的文字说明，需要读者依靠先有的知识与想象力将故事在脑海中补充完整，图像的象征意味更加强烈。

还有一类不得不提的是以星宿为主题的图像，如《程氏墨苑》中的“五星聚奎壁”（图 22）。其描绘的是二十八星宿中奎宿的形象，并附“五星聚奎”的寓意，程大约赋诗“五星聚奎壁行”：

垂衣圣人坐明堂，煌煌天德日月光。相传五星聚奎壁，天下颜色生文章。往年大水占牛斗，曾劝长星一杯酒。赤妖立扫祯祥出，精灵变化应无有。嘉靖五星营室间，将作大匠不得闲。缠次迟速偶然聚，五十余年千岁还。奎壁分野应何值，尽属中华文物地。北斗南箕未可量，大明中天万历始。

在这首诗中“奎壁”即指二十八宿中“奎”、“壁”二宿，此二宿主文运，常常用来比喻文人或文坛。[29] 而程大约文末的“奎壁分野应何值，尽属中华文物地。北斗南箕未可量，大明中天万历始。”一句寄托了作者希望在天上的星宿能在人间映射，为国家带来文化上的吉运的愿景。

29 《平山冷燕》第十六回：“二兄青年高才，焕奎壁之光，润文明之色。”

以上几类版画展现出明末古代天文学知识的图像符号在版画图像中生机勃勃、蔚然成风的景象。需要注意的是，无论是在古典的文学作品中，还是明末的墨谱、笺谱的图像中，天上的星辰都不是独立出现，而是与地上的疆域、人或物构成一种对应的关系。这令人联想到“星次分野”，它虽然源自上古的天文学知识，但其中包含着带有神秘色彩的占星术，这样一种谶纬的传统在诸如《事林广记》《三才图会》《图书编》的类书中以图示的形式得以保留，当时的人们是否依托“二十八宿分野之图”或“周天日月节候卦律分野总图”进行卜算或如何卜算现在已难付确言，不过我们可以通过墨谱、笺谱这些展现实际物质生活的书籍看到这样一类古代文化是如何影响着明末的艺术文化。

在墨谱与笺谱这类版画中，这种影响停留在对母题平行的继承与移植的层面，星相的图式对于设计者而言只是一种含有天文或古物趣味的装饰，并不需要为一个特殊的主题服务，设计者也不需要去改变图式来表达新的含义，因此如《十竹斋笺谱》中“北辰巨海”一图，其图式基本与《方氏墨谱》一致，只是加以套色技法，其他诸多图像也往往如此。

玲琅满目的星相图像激发着闵齐伋的创作灵感，而类书中的记载与图示则可能是他设计《会真图》第四图知识的来源与图像母题。不过，在此图中，闵齐伋对古代天文知识的运用是特殊的，他既不是通过再现宇宙星体神秘的图像作为装饰，也不是利用具体的天文指示方位，占卜未来，而是运用“分野”的宏观思想，借用它的星相与地域的对应关系来指示着画面。将浮于青烟之上的崔张二人的父亲与他们的在寺庙中烧香祭拜的子女联系起来。

《会真图》作为一套有主题的版画作品，第四图圆形边框内的每一个人物都符合《西厢记》剧情的描述，闵齐伋引入“星次分野”就如他在其它图中使用的各式各样的元素一样，是为了烘托崔张姻缘的玄幻气氛，为了表达他对《西厢记》的理解——“幻”。浮于香炉青烟上的两位亡父，莲花宝座上的佛像，边框内的“星次分野”，边框外的彩色云烟，在他为这幅与众不同的“斋坛闹会”图编织的层层外衣之下，跳动的仍是一颗叙述《西厢记》的心。

若进一步而言，在晚明，当星相术之类的古代知识逐渐从“信仰”转变成迷信的工具或装饰的符号，艺术便可能成为人们对于无常命运的回应，闵齐伋的《会真图》或是一例。